



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

« Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent. »

Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical

Charlotte Bomy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1384>

DOI : 10.4000/agon.1384

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Charlotte Bomy, « « Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent. » », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 05 décembre 2010, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1384> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1384>

Association Agôn et les auteurs des articles



**« Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes
se développent. »**

Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical

Charlotte Bomy

Résumé

Dans les travaux du compositeur et metteur en scène allemand Heiner Goebbels, le discours sur l'utopie est présent en filigrane et s'imisce de façon particulière dans le processus de création. Heiner Goebbels revendique en effet un théâtre musical singulier à l'opposé d'une conception synthétique et wagnérienne de l'art. Les moyens d'expression du plateau coexistent de manière indépendante et se croisent dans un processus hétérogène de composition. L'étude ordonnée du spectacle *Eraritjaritjaka* (2004) permettra de comprendre comment fonctionne le dispositif scénique et comment dans ce « musée des phrases » les points de vue se multiplient et interrogent la complexité du monde actuel ; le spectacle devient alors peut-être le dernier refuge de l'utopie en proposant un « espace-temps poétique », lieu de l'altérité et de la métamorphose.

Les travaux du compositeur et metteur en scène Heiner Goebbels¹ sont fréquemment rangés dans la catégorie du théâtre musical, une dénomination extensible qui ne renvoie pas à un mode de fabrication précis, mais qui ouvre plutôt la voie à toutes sortes d'expérimentations scéniques. Souvent considéré comme une étape dans l'évolution du genre lyrique, le théâtre musical peut être un lieu de confrontation entre différentes pratiques artistiques, en même

¹ Heiner Goebbels est né en 1952 et vit depuis 1972 à Francfort-sur-le-Main. Après des études de sociologie et une pratique musicale aussi bien classique, pop que rock, il commence à composer des musiques de scène vers le milieu des années 1970, notamment pour Claus Peymann et Matthias Langhoff. Par la suite, il met en scène des pièces de son cru, notamment à partir de textes de Heiner Müller qu'il côtoie à plusieurs reprises. Depuis les années 1990, il élabore des spectacles pluridisciplinaires, fruits le plus souvent de collaborations internationales, qui peuvent être joués en français, en anglais et en allemand. Depuis 1999, Heiner Goebbels exerce également une activité d'enseignement et d'encadrement artistique à l'Université Justus Liebig de Giessen, à l'Institut d'Études Théâtrales Appliquées (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft). Il vient d'être nommé à la tête de la Ruhrtriennale, festival de théâtre international en Rhénanie-du-Nord-Westphalie pour la période 2012-2014.

temps qu'un lieu de réflexion sur l'autonomie de la musique face aux arts de la scène.² Exploitant à la fois la théâtralité du geste musical et la musicalité du geste théâtral, il est de fait le produit des mutations conjointes de l'opéra et du théâtre depuis une soixantaine d'années.

Chez Heiner Goebbels, le mode de composition privilégié est celui du dialogue et de la collaboration des matériaux scéniques ; il s'agit d'une entreprise qui prend volontiers ses distances vis-à-vis d'une conception synthétique de l'art qui viserait la dissolution des frontières et l'absolu métaphysique. On pourra tout d'abord réfléchir à la portée utopique d'un processus de composition qui se présente comme contre-modèle, comme mise à distance du paradigme de l'œuvre d'art totale d'inspiration wagnérienne. Le travail du compositeur qui assemble des matériaux textuels et musicaux variés, tout en tenant compte de la diversité des propositions de ses interprètes, serait-il à considérer comme une sorte d'anti-œuvre d'art totale agissant à la manière d'une contre-utopie ? Il ne s'agit pas seulement d'étudier la question de l'utopie par le biais de la négation : à partir de l'étude du spectacle *Eraritjaritjaka* (2004), nous verrons de quelle manière la forme théâtrale et musicale dessine également les contours d'une utopie positive, en élaborant un autre modèle de société à travers la construction d'un monde hypothétique et d'une expérience de pensée.

Utopie et anti-œuvre d'art totale

Il semble aussi difficile de définir les contours du théâtre musical que ceux d'une utopie esthétique propre à la création contemporaine. Au regard de la production de compositeurs tels que Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen ou Georges Aperghis qui, à partir des années 1950 et 1960, conçoivent leurs concerts comme de nouvelles formes de représentations théâtrales, on constate que la volonté de re-théâtraliser la musique s'accompagne d'un regard critique vis-à-vis de l'opéra hérité du XIX^e et de l'exacerbation du pathos. À leur manière, ces compositeurs tentent de renégocier les rapports entre texte, espace et musique, de modifier les habitudes de compositions : l'utopie de la création musicale, au sens d'horizon idéal, souhaitable et réalisable, s'oriente vers une élaboration scénique de plus en plus complexe. Dans une œuvre intitulée *Sur scène* (1959), Kagel met ainsi en place une action scénique dont on peut dire qu'elle est réglée par une pensée musicale ; tous les instrumentistes sont aussi acteurs, ils réagissent aux paroles d'un récitant et intervertissent leurs rôles au cours de l'exécution, produisant en même temps un certain nombre d'effets visuels. Mauricio Kagel ne revendique toutefois pas le terme de théâtre musical, lui préférant celui de théâtre instrumental.³ Aperghis, quant à lui, accorde une grande importance au corps du musicien dans le processus compositionnel ; il utilise la voix de celui-ci et tient compte également de la musique des phonèmes. Les musiciens se mettent parfois à parler en jouant, comme dans *Sextuor* (1992) ; les matériaux vocaux et musicaux sont combinés, spatialisés et toutes les manipulations sonores deviennent possibles à l'instar du spectacle *Avis de Tempête* (2004). Des opérations que l'on retrouve dans les propositions scéniques de Heiner Goebbels : de la

² Signalons, à ce sujet, l'imposant ouvrage dirigé par Laurent Feneyrou qui est une mine d'informations et de témoignages d'artistes permettant de cerner les enjeux esthétiques de la musique scénique et de l'opéra (au sens le plus large) au XX^e siècle. Laurent Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*, Publication de la Sorbonne, série Esthétique n°7, 2003. À côtés d'études consacrées à Bruno Maderna, Bernd Alois Zimmermann ou encore Georges Aperghis, on trouve dans cette étude un témoignage de Heiner Goebbels, au sujet de la figure de Heiner Müller intitulé « La disparition de l'homme », p. 821-822.

³Voir à ce sujet : Mauricio Kagel, « Qu'est-ce que le théâtre instrumental ? » (1963), in : *Tam-tam. Monologues et dialogues sur la musique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1983.

réflexion sur le rapport entre texte et musique – qui passe par la multiplicité et la juxtaposition de matériaux musicaux et littéraires – à la mise en mouvement et en voix des instrumentistes.

Même s'il y a dans ce type de projet une prise en considération de tous les paramètres artistiques (lumière, gestuelle, chorégraphie, espace, musique), ceux-ci ne sont pas réunis de manière fusionnelle ou synthétique. Dans ce rassemblement, les différents matériaux conservent leurs lignes de démarcation, c'est leur croisement qui provoque des interactions. Il convient de distinguer nettement ce que nous appelons ici théâtre musical de l'utopie esthétique générée par le modèle du drame musical wagnérien ou *Wort-Ton-Drama*. Chez Wagner, le sens de l'utopie passe par l'idée de totalisation, d'unification des arts à travers une nouvelle forme de représentation. Dans sa conception de l'opéra, tous les arts sont contenus dans leur plus grande perfection, leurs frontières se dissolvent pour laisser place à une unité régénérée. On rassemble généralement la pensée utopiste de Wagner dans la notion d'« œuvre d'art de l'avenir »⁴. Le point de départ de son projet est en effet une utopie sociale, une projection dans l'avenir : comme Fourier et Proudhon, Wagner part de la représentation d'une cité idéale, c'est la *polis* grecque qu'il idéalise – une communauté dans laquelle se trouve réalisée la communion sociale permettant le dépassement des rapports de classe et des égoïsmes individuels. La pensée wagnérienne du total a donc au départ une dimension à la fois politique et esthétique. C'est le rêve d'une société dans laquelle l'éducation esthétique permettrait la régénération de l'humanité – utopie qui, dans une certaine mesure, se réalise avec l'inauguration du festival de Bayreuth en 1876. Comme le souligne Timothée Picard dans son ouvrage *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*⁵, la portée symbolique et culturelle de l'utopie wagnérienne de la totalité est considérable ; celle-ci traverse non seulement le XIX^e mais également le XX^e siècle, et concerne au-delà de l'espace germanophone l'espace européen dans son ensemble. Peu usitée par Wagner lui-même, l'expression d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) signifie la synthèse et la coexistence de différentes expressions au sein d'une œuvre unique. Celle-ci a acquit au fil des époques (du romantisme allemand jusqu'au Bauhaus en passant par le symbolisme français) un sens débordant largement le cadre du drame lyrique wagnérien.⁶

Au paradigme de l'œuvre d'art totale et à la pulsion totalisante, le théâtre musical contemporain semble opposer le paradigme de la dissociation, de l'affirmation de la différence des arts. Le processus compositionnel part de la réunion de différents matériaux, mais ne postule pas une union des arts, au sens de fusion, ni même une alternance. Chez Heiner Goebbels en particulier, les moyens d'expression du plateau coexistent de manière séparée et celui-ci revendique l'indépendance des éléments. Son rejet du concept d'œuvre d'art totale est clairement exposé dans un article intitulé « Contre l'œuvre d'art totale : de la différence des arts »⁷. Contrairement à l'idéal wagnérien qui postule une hiérarchie des arts, une superstructure au sommet de laquelle trônerait la musique – force supérieure, à la fois immatérielle et empirique – l'approche musicale de la scène que propose Heiner Goebbels

⁴C'est également le titre de son essai le plus important : Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Moers, Steiger, 1976 ; *L'Œuvre d'art de l'avenir*, traduction française de J.-G. Prod'homme et F. Holl, Paris, Édition d'Aujourd'hui, 1982.

⁵Timothée Picard, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

⁶Voir à ce sujet : Christian Godin, « L'œuvre d'art totale, le sens d'une utopie », conférence donnée le 5 février 2004 dans le cadre du colloque *L'œuvre d'art totale, un simple décor ?* organisé par Thierry Chabanne et Jean-François Poirier à l'Ensad, disponible en ligne : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=131>

⁷Heiner Goebbels „Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste“, in : Wolfgang Sandner (dir.), *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, Berlin, Henschel, 2002, p. 135-141.

n'obéit pas à une véritable hiérarchie ni à un système figé. C'est plutôt un processus de dé-hiérarchisation qui est à l'œuvre, c'est-à-dire une construction par juxtaposition et croisement, dans laquelle tous les moyens sont utilisés avec une même importance. S'il y a chez lui une volonté de provoquer chez le spectateur de l'incompréhension ou de l'interrogation, c'est sur un mode productif, et à l'opposé d'un modèle didactique et salvateur :

Il ne s'agit pas comme chez Wagner d'une totalité utopique, mais du contraire : une quantité de questionnement, une incompréhension productive, un nouveau modèle de communication. Le processus de médiation doit lui-même devenir le thème de l'art. Le théâtre comme lieu d'expérience (et de divertissement naturellement), et non d'instruction, de connaissance.⁸

Le travail du compositeur ne consiste donc pas à élaborer une économie parfaite pour maintenir les parties de l'œuvre assujetties à un cadre. Il s'agit d'un processus dont l'horizon utopique n'est ni totalitaire ni totalisant et l'on pourrait décrire cette nouvelle synthèse comme une totalité alternative, plus adaptée au contexte contemporain. La manière romantique de composer à partir d'une idée ou d'une idéologie n'a toutefois pas complètement disparu aujourd'hui – un fait que le compositeur constate lui-même :

Lors d'une conférence dans un conservatoire sicilien, des collègues italiens me demandèrent, à mon grand étonnement, quel était mon principe de composition, mon système : apparemment, on continue – et pas seulement en Sicile, je présume – à prendre pour une évidence que le compositeur (dont la petite philosophie personnelle permet l'autoglorification) se construit un système microtonal, un système polyrythmique, voire une « superformule » – pour en déduire toutes les étapes de son travail.⁹

L'idée même de génie, de représentant de l'artiste absolu est évidemment mise à mal dans ce type d'entreprise : à partir d'une fédération particulière, le travail de compositeur s'inscrit généralement dans un processus de participation collective, dans lequel les interprètes ont toujours un rôle actif. Dans *Schwarz auf Weiß*¹⁰ (1996), les musiciens de l'Ensemble Modern de Francfort se déplacent et se mettent à danser librement ; dans le concert scénique *Eislermaterial*¹¹ (1998) – hommage au compositeur Hanns Eisler –, les mêmes musiciens et le comédien Josef Bierbichler sont installés sur les bords d'un espace rectangulaire au centre duquel trône une statuette de Eisler, posée sur un petit tas de partitions. La disparition du chef d'orchestre oblige tous les interprètes à rester à l'écoute les uns des autres, ils doivent nécessairement avoir une vue d'ensemble sur l'œuvre pour intervenir au bon moment. Ce dispositif remet en question la relation hiérarchisée entre un orchestre et son chef ; l'interprète

⁸ „Es geht also nicht wie bei Wagner um eine utopische Ganzheit, sondern um das Gegenteil: eine Fülle von Fragen, eine produktive Unvollständigkeit, ein neues Modell von Kommunikation. Der Vermittlungsprozeß selbst muß zum Thema der Kunst werden. Theater als Ort der Erfahrung (und Unterhaltung natürlich), nicht der Belehrung, nicht des Wissens.“ Heiner Goebbels, „Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste“, in : Wolfgang Sander (dir.), *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, p. 138. Les citations allemandes sont traduites par mes soins en français, sauf lorsque j'indique les références d'une traduction particulière.

⁹ Heiner Goebbels, « L'échantillon comme signe. Entre cliché et mémoire », in : Jean Lauxerois et Peter Szendy (dir.), *De la différence entre les arts*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 199-205. Ce texte, rédigé par le compositeur à l'occasion d'un débat sur la question du cliché et du stéréotype, fut d'abord publié dans la revue *MusikTexte* en août 1997. Il est disponible en allemand sous le titre „Musik entziffern: Das Sample als Zeichen“, in : Wolfgang Sander (dir.), *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, op. cit., p. 181- 184.

¹⁰ *Schwarz auf Weiß (Noir sur blanc)*, théâtre musical, créé en 1996 à Francfort/Main, à partir de textes de Heiner Müller, Edgar Allan Poe, Maurice Blanchot.

¹¹ *Eislermaterial (Matériau-Eisler)*, concert scénique, créé en 1998 à Munich lors du Musica Viva Festival, à partir de poèmes de Bertolt Brecht et Peter Altenberg. Ce spectacle a été représenté à plusieurs reprises en France, notamment à Paris puis à Strasbourg en 2006 à l'occasion du Festival Musica.

n'est plus simplement exécutant, il devient co-responsable d'un sens élaboré collectivement. Par ailleurs, une telle disposition permet également la distorsion de la relation habituelle entre musiciens et spectateurs : la scène est vide, l'attention du public ne peut pas se focaliser sur un point dominant et central, le regard du spectateur est volontairement décentré, il circule librement.

De façon générale, dans les spectacles de Heiner Goebbels, on constate également une mise en avant des moyens utilisés : les moyens, ou médiums, deviennent le thème de la création, en endossant différents rôles et en devenant tour à tour narratifs, non figuratifs, moyens de liaison ou d'intervention. C'est ainsi que le compositeur et metteur en scène présente le spectacle *Eraritjaritjaka* dans lequel les éléments sont présentés un à un, avant d'être associés et de se côtoyer par frottement dans un espace singulier :

D'abord il y a la musique, puis le comédien. Ensuite la lumière entre et l'espace se développe, enfin le texte arrive sur scène de manière solipsiste. [...] par la suite le film entre en scène en tant que médium et c'est à ce moment que la scénographie devient vraiment visible.¹²

Un espace sonore et textuel : *Eraritjaritjaka, musée des phrases* (2004)

À propos du texte-matériau de Canetti

Cette production est le dernier volet d'une trilogie commencée onze ans plus tôt avec le spectacle *Ou bien le débarquement désastreux*, créé en 1993, et poursuivie avec *Max Black* en 1996. Dans ces deux premiers volets, on retrouve le comédien André Wilms, traversé par la voix d'auteurs différents (Joseph Conrad, Francis Ponge, Heiner Müller, Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg et Ludwig Wittgenstein), solitaire toujours en proie à de nouveaux questionnements. Dans *Eraritjaritjaka*, un seul auteur prête ses mots à André Wilms : l'écrivain et prix Nobel Elias Canetti, écrivain polymorphe et polyglotte, né en 1905 et mort en 1994, dont l'œuvre traverse le XX^e siècle et ses catastrophes, la guerre et l'exil¹³.

Du point de vue scénographique, le noir et le blanc sont des couleurs qui dominent à l'intérieur du spectacle : l'espace de jeu privilégié du comédien est dessiné par un rectangle blanc lumineux. La figure scénographique de la maison traverse également le spectacle, sous différentes formes (maquettes de plusieurs tailles, fond de scène). Le paysage scénique monochrome manifeste une volonté de travailler de manière épurée et minimaliste,

¹² „Zuerst tritt die Musik auf, danach der Schauspieler. Dann tritt das Licht auf, dann wird der Raum entwickelt, schließlich kommt der Text solistisch auf die Bühne [...] anschließend tritt der Film als Medium auf und damit tritt auch das Bühnenbild überhaupt erst richtig in Erscheinung.“ Entretien de Heiner Goebbels, „Von der Unabhängigkeit der Mittel. Heiner Goebbels über den V-Effekt, das Musiktheater and the game behind the game“, in : Frank M. Raddatz (dir.), *Brecht frißt Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Berlin, Henschel, 2007, p. 135.

¹³ Elias Canetti est né et a passé son enfance à Roustchouk (aujourd'hui Ruse en Bulgarie). Dans cette ville, sa première langue maternelle fut le ladino – le « juif-espagnol » du XV^e siècle, importés par les juifs séfarades à la suite de la diaspora de 1492. Il apprend ensuite à lire en anglais lorsque ces parents s'établissent en Angleterre, avant de s'installer à Vienne en 1913 après la mort de son père. L'allemand devient alors sa deuxième langue maternelle. Cette expérience de la pluralité des langues est une expérience fondatrice pour Canetti; elle confortera plus tard ses réflexions sur le plurinationalisme comme utopie pour vaincre le nationalisme.

certainement de manière à ne pas enfermer le sens¹⁴. Même si un grand nombre d'éléments sont importants dans ce dispositif sophistiqué (qui comprend de la vidéo, du *sampling* et une lumière élaborée par le scénographe Klaus Grünberg), le spectacle repose sur l'entrelacement ingénieux des textes, ou plutôt des phrases, de Canetti et du répertoire d'une des formes les plus sophistiquées de la musique occidentale ; le quatuor à cordes, interprété par le *Mondriaan Quartet*, qui est présent sur scène durant la totalité du spectacle.

Le titre donné au spectacle, mot étrange et difficilement prononçable *Eraritjaritjaka* est extrait de l'un des nombreux carnets de Canetti intitulé *Le Collier de mouches* (*Die Fliegenpein*). Ce terme provient de l'aranda, la langue des aborigènes d'Australie, et signifie d'après la note d'intention dans le programme du soir « animé du désir d'une chose qui s'est perdue ». C'est la résonance musicale et rythmique de ce mot, qui est déjà une invitation au voyage, qui a sans doute motivé le choix le compositeur. En tant qu'expression d'un sentiment mélancolique, c'est l'annonce de la structure fragmentaire et composite du texte. La représentation s'articule en effet autour de ces phrases singulières et espacées de Canetti qui constituent un paysage sonore et textuel dont le metteur en scène exploite la matérialité.

Il est difficile de s'orienter à travers ce « musée des phrases » élaboré par Heiner Goebbels lui-même, à partir du roman *Auto-da-fé* (publié en allemand sous le titre *Die Blendung* en 1935) et surtout des écrits autobiographiques de Canetti, ces « journaux intimes »¹⁵, composés essentiellement d'aphorismes et dont la rédaction s'étale de 1942 à 1993. Notons que dans certains carnets de réflexions, on trouve un certain rapport de contiguïté ou de continuité entre l'écrivain et le metteur en scène. Dans *Le Territoire de l'homme*, Canetti exprime par exemple la même réticence que Heiner Goebbels face au drame musical unifié de type wagnérien :

« Le drame musical, c'est le plus malpropre et le plus dissonant des "kitsch" qui ait jamais été conçu. Le drame étant déjà une forme de musique par lui-même, il ne supporte qu'exceptionnellement qu'on lui impose une surcharge. »¹⁶

Durant le spectacle, le montage de phrases de Canetti proposé constitue une forme de récit à une voix, mais avec plusieurs niveaux et dans lequel les points de vue se multiplient. En voyant le comédien jouer, on s'interroge : que représente cet homme ? Est-ce le comédien André Wilms, l'écrivain Canetti ou le sinologue Peter Kien (personnage principal du roman de Canetti *Auto-da-fé* qui vit retranché derrière les livres de sa bibliothèque) ? Malgré le trouble ou le brouillage dû à la désorientation possible dans ce type de représentation, on suit les pérégrinations de ce diseur avec jubilation. La diction d'André Wilms ne va pas dans le sens d'une parole introspective : les phrases sont scandées, rythmées par la musique et leur substance reste parfois mystérieuse. Par ailleurs, certaines traces pouvant permettre de personnifier le discours ne sont pas reprises, mais au contraire, abandonnées en chemin. Ainsi les pronoms personnels « je, tu, il, elle » apparaissent au détour de plusieurs phrases, sans précisions particulières : « Devenir incompréhensible à toi-même, balbutier »¹⁷, « Par méfiance des adjectifs, il a sombré dans le mutisme »¹⁸ ; « Elle l'épousa pour le garder toujours près d'elle. Il l'épousa pour l'oublier. »¹⁹

¹⁴ Plusieurs images du spectacle sont disponibles sur le site du compositeur : <http://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/11>

¹⁵ Ces notes qui forment une partie importante de son œuvre furent publiées en plusieurs volumes. Nous donnons ici quelques titres en français et leurs dates de rédaction : *Le Territoire de l'homme* (1942-1972), *Le Cœur secret de l'horloge* (1973-1985), *Le Collier de mouches* (1992) et enfin *Notes de Hampstead* (1954-1971). Deux volumes de ces réflexions n'ont pas été traduits en français : *Aufzeichnungen 1973-1984*, Frankfurt/ Main, Fischer, 2002 ; et *Aufzeichnungen 1992-1993*, München, Carl Hanser, 1996.

¹⁶ Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*, traduction d'Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1981, p. 22.

¹⁷ Elias Canetti, *Notes de Hampstead*, traduction de Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1997.

¹⁸ Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*, traduction d'Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1981.

¹⁹ *Ibidem*.

Les aphorismes sont des fragments d'utopies, des fenêtres ouvertes sur des univers imaginaires. Ces mondes hypothétiques sont régis par des logiques étonnantes ; les rapports de domination sont inversés (« Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent. Devenus trop grands, ils perdent les dieux de vue et doivent s'entrégorger. »²⁰), le cours du temps n'est plus linéaire (« Une société où les hommes peuvent être, à leur gré, jeunes ou vieux, où ils changent d'âge à tout moment. »²¹), où la société prend le pas sur l'individu (« Un pays où celui qui dit 'je' s'enfonce prestement sous terre. »²²). Le texte de Canetti conçoit une multitude de nouveaux mondes dans lesquels le moi ne se construit pas dans la contrainte ou la répression, mais dans la métamorphose, à travers une dynamique singulière qui sollicite constamment l'imaginaire du spectateur durant le spectacle.

Au fil du spectacle, on constate à quel point le texte-matériau de Canetti est pris au sérieux en tant que proposition musicale, même si le comédien maintient un jeu sobre, sans charger les phrases de pathos. Lors d'une discussion avec le public berlinois à l'issue d'une représentation en 2004, Heiner Goebbels avoue qu'il avait, au départ, également l'intention de monter le spectacle en allemand, toujours avec André Wilms. Au cours de l'élaboration de la pièce, l'implication de la sonorité de la langue française est cependant devenue extrêmement forte dans la partition musicale du spectacle. Il semblait finalement impossible de retrouver le même rythme en allemand qu'en français. La traduction du spectacle en allemand n'aurait pas simplement signifié un retour à la langue maternelle de Canetti, elle aurait impliqué de très lourds changements structurels. Pensons, par exemple, à la dernière partie du spectacle : sur l'adaptation pour quatuor à cordes plutôt paisible de l'*Art de la fugue* de Bach, l'acteur décrit un monde hypothétique à partir d'une énumération de phrases débutant toutes par « Là-bas... ». On peut aisément concevoir que l'équivalent allemand « *Dort...* », avec sa sonorité beaucoup plus âpre, modifierait singulièrement la rencontre entre la musique et le texte à cet endroit. Le texte de Canetti, exploité en français, constitue un véritable moule rythmique pour l'acteur, à l'intérieur d'une structure musicale plus rigide. Percevoir l'oralité du texte, plus que sa simple musicalité, permet aussi d'apprécier la performance de l'acteur au sein de ce paysage sonore.

Un quatuor à cordes en mouvement perpétuel

Le choix du quatuor peut paraître surprenant chez un compositeur revendiquant des goûts populaires et hétéroclites : le quatuor à cordes est en effet une forme emblématique de la musique savante européenne. Mais c'est aussi un collectif modeste, où chaque musicien peut avoir un rôle équivalent, offrant donc une grande souplesse scénique. Cet aspect est évidemment exploité par Heiner Goebbels qui, comme à son habitude, n'hésite pas à déplacer et à disperser les interprètes.

Si toutes les phrases prononcées par l'acteur durant le spectacle sont celles d'un seul et même auteur, il faut en revanche souligner la variété des compositeurs de quatuor à cordes convoqués pour l'occasion : Chostakovitch, Mossolov, Scelsi, Oswald, Lobanov, Bryars, Ravel, Crumb et enfin Bach. Mis à part ce dernier, dont l'apparition à la fin du spectacle constitue une réminiscence plus lointaine de l'histoire de la musique, la plupart des compositeurs cités appartiennent au XX^e siècle ; leurs œuvres exploitent toutes les possibilités de l'instrument à corde, le faisant parfois crisser de manière stridente, l'accompagnant par des claquements de langue de l'interprète, ou le plongeant dans un magma fourmillant de sonorités diverses.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem*

²² Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*, traduction de Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1989.

Pour Heiner Goebbels, il s'agissait également de trouver des compositeurs plongés dans un contexte historique ou social semblable à celui de Canetti. C'est ainsi que le *Huitième quatuor à cordes* de Dimitri Chostakovitch, dédié « à la mémoire des victimes du fascisme de guerre » (comprenant également les victimes du stalinisme parmi lesquelles Chostakovitch se dénombrerait) ouvre le spectacle. C'est également l'écriture politique de *Black Angels* (1970), pièce composée en réaction à la guerre du Viêt-Nam par l'Américain Georges Crumb, qui a retenu l'attention du compositeur. Les pièces de Giacinto Scelsi, Gavin Bryars et John Oswald ont, quant à elles, des qualités plutôt structurelles, permettant de travailler étroitement le rapport entre musique et texte dans le spectacle²³. Les superpositions de sons ou d'accords et la rythmique qu'elles imposent ordonnent le spectacle. Prenons l'exemple du quatuor à cordes de Scelsi dont la forme saccadée permet un dialogue (sous forme de jeu rythmique) entre les mots prononcés par le comédien et de brèves séquences musicales. La phrase est ainsi ponctuée musicalement : « Si tu veux,/ tu peux placer tes phrases les unes à côté des autres,/ les laisser se regarder,/ et même,/ si/ ça/ les tente,/ les laisser/ se toucher./ Mais rien de plus/ ». ²⁴

Le *Quatuor à cordes* de Ravel est central dans le spectacle. Joué presque intégralement, il sert principalement de bande son à la partie filmée, lorsque l'acteur quitte l'espace de la scène pour l'espace filmique. Dans cette partie surprenante du spectacle, où la vidéo prend le relais du plateau, l'action visible à l'écran et la musique sont coordonnées – notamment lors de la fameuse séquence dans la cuisine où l'acteur découpe un oignon avant de faire une omelette, et où le rythme battu par son couteau marque le début du deuxième mouvement, plus vif, du quatuor de Ravel.

Les musiques choisies par le compositeur s'intègrent dans le dispositif global. La présence des musiciens qui se déplacent, déplaçant en même temps des chaises ou des objets, apporte une théâtralité à l'interprétation musicale, loin de la posture classique du concert ou de l'opéra. La musique semble provenir de toute part durant le spectacle : les musiciens sont à cour, à jardin, à l'avant-scène, au lointain ou dissimulés derrière la scène, dans le décor d'une maison que l'on découvre grâce au médium vidéo. L'omniprésence de la musique est renforcée par la sonorisation des instruments ainsi que par la technique du *sampling* relativement fréquente, permettant de « bruiteur » ce théâtre musical et de fabriquer des transitions entre les séquences. La dimension sonore du spectacle est à considérer dans toute sa complexité : au même titre d'ailleurs que la lumière, il ne s'agit pas d'une partie décorative, d'une musique scénique d'accompagnement. De la même manière que le texte de Canetti, elle est à la fois autonome et constitutive de la dramaturgie globale du spectacle.

À partir de l'étude du matériau littéraire et du matériau musical (nous aurions également pu développer nos réflexions à partir du corps de l'acteur, de l'usage de la vidéo ou de la lumière), nous voyons à quel point le spectacle *Eraritjaritjaka* repose sur la coexistence pacifique des éléments qui le composent : chaque médium est en relation avec les autres, tout en poursuivant un cheminement singulier au sein de la représentation. Un réseau de correspondances se crée au fil du spectacle et la mise en scène fonctionne comme une boîte gigogne pleine de trucages qui joue avec les attentes du spectateur, notamment grâce à la manipulation de l'image vidéo qui apporte une part d'illusion : le comédien semble quitter la salle au milieu du spectacle, mais il se trouve en réalité juste derrière le fond de scène.

Anti-œuvre d'art totale, *Eraritjaritjaka* ne fonctionne cependant pas comme une contre-utopie (dans la négation de l'utopie, comme dystopie). La dimension utopique demeure

²³ Au sujet des musiques utilisées dans le spectacle, je renvoie à l'article de Stephan Buchberger, « la musique dans *Eraritjaritjaka* », revue *Théâtres & Musiques* (dirigé par Antoine Gindt), n°2, mars 2005, p. 29-32.

²⁴ Elias Canetti, *Le Collier de mouches*, traduction de Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1995.

présente dans ce travail, non pas seulement à travers les thèmes qui sont abordés, mais par l'engagement formel du spectacle. À mille lieues de l'utopie du total, ce paysage sonore constitue un espace-temps poétique qui propose des cadres émotionnels à un public actif et libre de venir avec ses propres interrogations. Le spectacle devient alors le refuge de l'utopie, au sens où il est le lieu de l'altérité, c'est-à-dire un espace de respect et de partage de la singularité, en même temps qu'un lieu de la métamorphose, dans la mesure où il ne se réfère pas au monde de manière mimétique. Selon Jean-Luc Nancy, même si aujourd'hui l'utopie est en tant que telle trop souvent écartée du domaine politique, une forme de résistance demeure bel et bien présente, l'utopique (« *das Utopische* »), à la fois horizon de pensée et figure du théâtre – dans la mesure où celui-ci est un lieu privilégié de recreation du monde.²⁵

C'est aussi la définition de la communauté et de ses limites qui se pose en filigrane à travers le spectacle, à une époque où la question du vivre ensemble devient problématique, notamment face aux excès de l'individualisme. L'utopie d'une communauté ouverte et prête à toutes les métamorphoses est ainsi évoquée à la fin du spectacle avec une phrase extraite du *Collier de mouche* de Canetti : « Là-bas, les pays n'ont point de capitale. Les gens s'établissent tous aux frontières. Le pays reste désert. Toute sa frontière est capitale. »²⁶

Pour citer ce document

Charlotte Bomy, «« Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent. » Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines, mis à jour le : 04/03/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1384>.

²⁵ Je me réfère à un entretien de Jean-Luc Nancy publié en allemand dans la revue *Theater der Zeit* : „Theater als Ort des Anderen, Gesa Ziemer im Gespräch mit Jean-Luc Nancy“, *Theater der Zeit*, 12/2004, p. 26-28.

²⁶ Elias Canetti, *Le Collier de mouches*, traduction de Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1995.